DIE NEUE SCHAUBÜHNE
SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

2. HEFT DRESDEN, 15. FEBRUAR 1919 1. JAHRG.

ENTZWEIUNG UND MAGIE *Von Max Herrmann-Neiße*

Überdenk ich ehrlich meine letzten Eindrücke in Theatern, so muß ich feststellen, daß jedesmal irgendwie Entzweiung auch von den in ihrer Art vollkommenen Bühnenerlebnissen übrigblieb. Dabei erinnere ich mich an Vorstellungen, die ich vor Jahren sah, noch mit der ganzen Befriedigung glücklichen Besitzes. Der Grund dafür scheint mir in der besonderen geistigen Verfassung der Generation überhaupt zu liegen.

Während der „impressionistischen" Ära und vor allem auf ihrem Höhepunkte war Kunstübung etwas, was aus dem Raum des übrigen Existierens nicht herausragte. Kunst war gesteigertes Leben. Ein Gedicht etwa hob vom Leidens- oder Freudenkomplex des Lyrikers ein speziell eindringlich empfundenes Stück ins Rhythmische, ein Roman komponierte Vorhandenes zu wirksam aufgebauter Geschlossenheit, und das Drama suchte für irdische Ereignisse die kraftvolle Bestätigung folgerechten Ablaufs. Ich behaupte nicht, daß es damals keine Dichtungen gab, die darüber hinausgegangen wären; aber das empfangende Publikum sah in sie nichts anderes hinein und las sich aus ihnen nichts mehr heraus und hatte kein Organ für das Höhere, was vielleicht schon in den üblichen Mechanismus hineinzulangen begann. Wir waren beruhigte, in unserm Gleichgewicht befindliche Menschen und hatten die Kunst in unsere Balance miteinbezogen, wir erlebten die Kunst als mit uns im Einklang. Damals erlebte auch der Darsteller die Bühnendichtung als ihm irgendwie adäquates Material, oft sehr schwierig zu bewältigendes, doch ihm angemessenes Material. Und selbst wenn er sie als Feind sah, dann als einen sich auf derselben Ebene stellenden Gegner, dem also mit dem geläufigen Arsenal beizukommen blieb. Es umschlang Dichter, Schauspieler und Zuschauer eine ungestörte Eintracht, und erbaulich ließ Tragödie oder Komödie sich mit den im eigenen Habitus vorhandenen Elementen von Tragik oder Komik be-

gleichen. Stets gibt es freilich Kunstwerke überzeitlichen Gehaltes, aber für die betreffende Gegenwart bedeuten sie doch immer nur so viel, wie die Gegenwart sie bedeuten lassen will, das heißt, bedeuten lassen kann. Unser Aufnahmeapparat reagierte nur auf denjenigen Inhalt einer Dichtung, der mit seiner Aufnahmefähigkeit übereinstimmte und beschwichtigte jegliche transzendente Ahnung mit der Übersetzung in den Materialismus gewohnter Dinglichkeit. Alles Göttliche, was nicht nach dem Bilde des Menschen zu schaffen war, wurde ausgeschaltet und alles Übersinnliche vom Selbstvertrauen einer Pantomimik, die ihre Begrenztheit nicht wußte oder gar als Vollständigkeit bejahte, leichtfertig geleistet.

Aber den Menschen begann wieder ein höher Göttliches zu bedrängen, und die Einheitlichkeit seiner Welt geriet ins Wanken. Ein Jenseits trennte sich immer sichtbarer wieder vom Diesseits, eine metaphysische Macht erhob sich, vor der Menschenwerk nicht mehr seine sichere Rechtfertigung finden konnte. Spürbar wurde ein Gewissen, das allmählich die ganze bequeme und behagliche Bejahung der eignen Lebensführung erschütterte, und das Fragwürdige des gesamten Zustandes, der so schnell und so gern mit sich zufrieden gewesen war, enthüllte sich mehr und mehr. Jede Individualität fühlte sich mit einem Male aus der schützenden Gleichgestimmtheit herausgerissen und vor die Notwendigkeit gezwungen, ihre äußerste Eigenwilligkeit zu bestehen. Das Überirdische tat sich vor unsern Blicken auf als das Chaos der unzähligen Möglichkeiten, und Ungebundenheit ließ uns nun die ziellose Hast des vielfältigen Versuchs erleiden. Nichts war mehr vorher zu bestimmen oder eindeutig zu erkennen, jeder irdische Wert wechselte unter dem Scheinwerfer des überirdisch Idealen, statt erprobter Funktionen waren die Ereignisse des Lebens nun phantastische Geschicke geworden, die jedesmal wieder völlig zu Ende erduldet sein wollten und deren Endergebnis, nicht vorherzusagen, irgendwo im Unerfüllbaren liegt. Dieser Lebensstimmung geistiger Unruhe entspricht ein Unbefriedigtbleiben in der Kunst. Kunst ist nämlich nun etwas Apokalyptisches, seine spezifische Sphäre sich Bewahrendes. Ein Gedicht überströmt als das Außersichsein einer Seele den Zirkel aller Konstatierung; ein Roman löst

die Objektivität, die Vergewaltigung ist, auf, jagt dem Sturz der Visionen nach und holt aus Urgründen den Hintersinn herauf, der, unabhängig von der äußeren Erscheinung und Fixierung, die Leidenschaften bestimmt. Das Drama endlich sucht aus der bedingungslosen Preisgabe der gesamten widerstrebenden Bewegtheit von seelischen Triebkräften und Süchten sich den Weg zu Gott zu erkämpfen, stachelt in einer Fülle von Gesichten aus jeder errungenen Station in die nächsthöhere und verschiebt ewig ungenügsam die himmlische Synthese. Der Heutigen Sehnsucht ist zu groß für eine Erfüllung. Sie verwinden die Kunst nicht, sie sind mit ihr als dem Gleichnis, das nie Ereignis werden kann, im Zwiespalt. Die hohe Intuition entzieht der Alltagsordnung den Boden. So reicht auch der Darsteller aus seiner Alltagshaltung und mit seinen Alltagsenergien nicht an ihre Phänomene heran. Er wird also das Geistige durch Geistiges auszudrücken bestrebt sein, das übersinnliche, zwiespältige Mysterium des Dichters mit seinem übersinnlichen Teil zu durchdringen trachten. Aber dieses gespenstische Ringen zwischen zwei ganz verschiedenen Wallungen mündet in keinem Ausgleich. Wenn wir das Werk lasen, fand in unsrer Phantasie die Phantasie seiner Welt eine Art Mitschwingen; der Bühnenraum ist zu eng und zu sehr Materie. Und nicht nur die Unruhe der Dichtung sprengt die Ruhe des Bühnenraums, die Marken der Bühnentechnik; die Unruhe des Schauspielers, in beständiger unerlöster Reibung an der Unruhe des Dramas, hat keinen Kontakt mit unsrer eignen Unruhe, die die Wirkung längst in überflügelnder Mitschöpfung vorwegnahm.

Und so wäre denn in dem Stadium unsrer gegenwärtigen Geistes- und Kunstverfassung ein Theatererlebnis ohne Entzweiung unmöglich? Vielleicht doch nicht. Wenn erst einmal die Spannung zwischen Physischem und Metaphysischem so stark geworden sein wird, daß die Enden des Bruchs schon wieder zum Ringe zusammenschließen. Wenn die Schauspielkunst sich diejenige Souveränität über Sprache und Gestikulation erwarb, welche, in keiner Einzelphase lokalisiert, mit dem Dämon des Werkes ins All hinüberströmt. Wenn der gleiche Bezirk machtvollkommner Geistigkeit Dichter, Komödiant, Publikum umfaßt, wenn des Dichters erhobene Selbständigkeit mit der zauber-

kundigen Selbständigkeit des Mimen und der glaubenswilligen Selbständigkeit des Zuschauers ein Ganzes bildet. Der Zuschauer ist dann mehr als das, ist ein durch seine erregte Teilnahme Mitwirkender, und des Bühnenabends fruchtbarere Einmütigkeit wird nicht durch eine Lässigkeit erreicht, sondern durch das freie Zusammenarbeiten dreier ganz eigenwertiger Kräfte in der einen wesentlichen Bereitschaft. Solche Bühnenabende werden dann wieder Kultabende sein, wo sich eine Gemeinde zu kunstfrommem Brauche mit Dichter und Darsteller entrücken läßt in Sphären, die mit dem Hauch des Ewigen reinigend Gedanken, Herz und Willen besser machen. Dann engen wir das Grenzenlose nicht mehr in dürftig-konventionelle Ausdrucksmöglichkeiten ein, sondern wir erleben es. Und das Theater ist wieder eine Form unsres — magischen — Daseins.

AUFGABE! *Von Will-Erich Peuckert*

Das erste Buch des Oberlausitzer Philosophen und Mystikers Jakob Böhme trägt den Titel: Aurora oder Morgenröte im Aufgang. Und sein Inhalt handelt von der Geburt eines Menschen aus Gott.

Nach dreihundert Jahren ist es nötig, von dieser Geburt noch einmal zu reden, freilich unter dem Zeichen eines anderen Dichters jener Zeit: Mensch, werde wesentlich! —

Wesen aller Menschen ist die Liebe. — Nicht das giere Aufeinanderstürzen zweier Geschlechtswesen oder das zahmblütige, pastorale Winseln auf Grund eines mißverstandenen alten Gebots, — sondern die eherne Tafel, die von Christus überkommen, durch Tolstoi und Dostojewski wieder hervorgezogen wurde. Die Liebe franziskanischer Schlichtheit. Das Aufsichnehmen des Schwersten um der Reinheit willen, wie es Rodion Raskolnikow tut. Der Mut, anders zu sein. Künstlerschaft. Menschschaft. Die Wesenheit Gottes in uns.

Nicht auf mühsam ausgeklügelten Wegen. Nicht erstarrt in Form und technischem Maß. Sondern Gott auch im Chaos. Liebe im Chaos. Nicht Gesetz, — nur Wesenheit.

Der zweite Faust begann so. Auch vorahnend Grabbe, Hölderlin, Büchner und Niebergall. — Wedekind manchmal. Strindberg in seinen Konfessionen. Und Carl Hauptmann: ganz

trunken in mystischer Erkenntnis, voll dieser wesentlichen Liebe, so daß er an den Staretz Sossima erinnert. —

Das Heute erlernte die Geste leicht. Was wir, aus tiefsten Schächten aufgewühlt, hervorbrachten, wurde ihnen ein leichtes Spiel mit Worten. Beginnen der Kinder, die, wie manche dieser Nachäffer, bunte Steine, Seidenpapier, Flitter zusammentragen, ohne zu bedenken, daß Steine, Papier und Flittergold nie etwas anderes sein werden. Eigenes Nichtfühlen, Nichterleben übertüncht man wohl für heute und morgen, — um nur desto schneller wieder ins Nichts zurückzusinken.

Nie mußte ein Dichter mehr Verdichter, Schaffender, Schauender — und Ethiker sein. Ich bitte, das nicht mißzuverstehen. Ethik kann Schulfach, Kinderlehre bedeuten, — Ethik sind aber auch die galligen Versuche Sternheims. — Das Ringen um Gnade in Strindbergs Stücken. Oder in Dramen, die Perez, Schalom Asch und Nadel schrieben. Das eifernde Quälen nach IHM, das Aufeinandertragen von Felsen, um endlich doch SEINER teilhaftig zu werden. Das steile Aufgerecktsein nach SEINEN Himmeln, wie es zum erstenmal in gotischen Domen Gestalt wurde. Verzehren nach Gott. Verzehren nach Liebe. Verzehren nach Wesenheit.

Mensch, werde wesentlich! — Wesen aller Menschen ist die Liebe. — Auch im Bescheiden. Auch im Stillsein, wenn es nicht weiter nach oben geht. Höher als dreizehntausend Meter fährt kein Flugzeug, — höher als bis zum Ringen um Gott wächst keine Dramatik. Denn auch Gott untersteht Ordnungen, die stärker und älter sind als er. Auch Zeus schlichtete nicht alle Wirrnis. Über den Göttern ist Ananke, Hybris und Schicksal. Bis dahin wagten die Flüge der Griechen, Shakespeares zu streifen. Und schmolzen. Brannten. Stürzten ins Meer.

Ringen um Gott, Ringen über Gott bleibt immer Schicksal weniger. Und es ist nicht zu sagen, sind es die Glücklichen oder die Gezeichneten. — Die andern ringen nach Liebe. — Denn Liebe ist Gottheit im Menschen. Ist das Schicksal aller. Ist stärker als Grab und Tod. Und triumphiert auch über die Hölle, wenn anders Hofmannsthals Jedermann die Wahrheit ist.

Liebe macht aus uns homo-Geschöpfen erst den Menschen. Liebe ist wesentlich.

Mensch, werde wesentlich: Mensch, wecke deine Liebe auf! Gieße sie wie ein Flammenmeer auf alle Welt. Wie jener Mensch Franziskus. Oder Tolstoi. Oder — und ich dürfte eine Reihe Namen nennen, die jener würdig sind.

Liebe! Auch zu dieser Zeit! Auch heute! Gepredigt, nicht von der halbvermorschten Kanzel in schlafenden Kirchen, gesagt, gerufen, geschrieen in jedes Menschen Ohr. Dazu ist heute die Bühne da. Zu nichts sonst! Schafft Menschen! —

Nur Liebe hilft! — Ich darf als Dichter mich darauf stützen, was ich in meinem Drama „Passion" gesagt: — angesichts des Wahnsinns dieser Zeit. Ich stelle die Worte her:

Szene im Kronsaal:

Hier also, — eine Stunde noch, — dann bricht die pralle Woge, gesättigt aus dem Elend stummer Städte, zermalmter Dörfer und verseuchter Straßen, entstaut, herein, — und überschwemmt den großen Rat des kleinen Königs.

Sie wissen alle nichts, — nur Gier nach Hilfe schleudert und bestürzt sie:

ich weiß noch mehr, —

ich weiß, daß jetzt der Wagen wendet, — daß es nun Zeit ist, Morgen anzusagen, —

ich habe dieses armen Menschen Seele erfüllt mit Wahnsinn und Vernichtungsstank, — ich habe alles Grausen angehäuft, um seine Liebe anzuzünden, —

es war nicht um das Wörtchen „Wollen," — das hätte Ehrgeiz schon herausgekitzelt, — es war um das Erkennen tiefster Gründe, um das Zerbrechen an der Liebe, —

denn wer nicht an der Liebe starb, kann nicht durch Liebe auferstehn, —

und wessen Blut nicht selber brannte und nicht am eignen Elend sich erbrach, wie könnte der Erbarmen üben! —

WUNSCHZETTEL

Von Will-Erich Peuckert

Man führt Unruhs „Geschlecht" auf, — wo bleibt Carl Hauptmanns Tedeum „Krieg"?

Warum bringt man „Glaube und Heimat" — und vergißt, daß Gerhart Hauptmann einen „Florian Geyer" geschrieben hat?

Wann spielt man Perez „Goldene Kette" und Schalom Asch?

Calderons „Andacht am Kreuz" oder in Freilichttheatern die alten Volksspiele?

Wer wird uns Carl Hauptmanns „Mose" und „Napoleon Bonaparte" bringen?

Wer seines Bruders „Pippa"?

Welche Bühne unternimmt es, Gobineaus „Renaissance" einmal plastisch aufzuwecken?

Oder Dehmels „Mitmensch"?

Und wann wird Aeschylos einmal über unsere Bühne gehen?

Ich glaube, es ist leichter, eine Naturgeschichte der nicht- oder schlechtaufgeführten Stücke zu schreiben, als eine solche der tatsächlich dargestellten.

Aber beschämend über alles: die Dichter sind gezwungen, ihre Dramen bühnengerecht einzurichten, statt daß man die Bühnen zwingt, sich den Ideen und der inneren Schau des Dichters zu unterwerfen. Und dann wundert man sich, wenn der „Götz" oder sonst ein Stück nicht wirkt. Es fehlt nur noch, daß man schon vor der Geburt bestimmt, „dieser Fötus soll ein Dichter werden, dieser ein Bäcker und dieser ein Sozialist." Am besten wäre es freilich, wenn man die Kinder in bestimmte Formen pressen könnte, so daß ja diese verfluchte Individualität von Grund aus erstickt wird.

AUS EINEM DRAMA: PASSION *Von Will-Erich Peuckert*

(Diese Szenen wurden 1916 geschrieben)

Dritter Akt Erste Szene

Dürres Feld und Kiefernwald. Vorn eine Straße. Volk hockt herum; einige kauen Leder, andere essen Gras oder Baumrinde.

(Ein Weib keucht im Gebären)

Ein anderes Weib (zu ihr): Nu ja, wenn dir der Bauch o zerplatzt, — s kimmt doch nischt anders raus wie a dreckiges, klee Gebindel Fleesch.

Ein besoffener Alter mit Soldatenmütze: Wenn mas wingstens frassn kennde, —

Ein drittes Weib: Nu do friß ock ei dein vertreugtn, zusammengeschnurrtn Wanst nei, — verleichtert krepierste dran.

Die Kreißende: O je je, — o jemersch, — nee, wies mich reßt, — ju ju, — wenns ock balde tut uf de Walt käm. —

Ein grauer, ehrbarer Alter: Du — — Weib, — — du, — versind'ge dich ock nie a unserm Herrgotte, — — — a kennde dich wull amol gar siehr strafn.

Ein andrer Greis: Nee, do hiert ock amo das Gemaare, — du, wu wohnt' n dei Herrgottl, — he, — soi' m ock amo, a sellde dra denkn, daß mer o nie ganz vo Luft labn kinn, — — — du, — a sellde doch amo Brut regn lussn wie bei a Judn, — das heßt, wenn a' s no brengt: — — — Du, verleichtert kinnt a ins a Waater schickn, das ins alle derschlieg; — mer hans sat, —

Das zweite Weib: Ju ju, mer hans sat, — — ich ha jitzt mei letzts Lader gekaut, — verleichtert fing ich a Luder vo am Pfarde oder an Menschen, sunstern weß ich nischt meh, —

Ein Krüppel: Drüben am Puschrande, die assn schon seit a par Tagen bluß no das, was se schun amo gegassn han, —

Die Kreißende: Hu je, — — o je je, — mei Leib, —

Das dritte Weib: Ja, ich sah ju nimmeh a su weit, — aber mir is, als ob durt doch no ees rimkrabste, —

Der eine Mann (kriecht zu einem Baume und richtet sich an ihm hoch): Ju, ju, — ees mag wull no do sein, — s wackelt dirte no was, —

Das zweite Weib (zu dem Krüppel): Du weg! das is meis, — weg! — hierste, — ich erschloi dich! — Verdammts Luder, —

Der ehrbare Alte: Was is denn, — du, Anna?

Das zweite Weib: Das Luder will mer mei letztes bissel Gras nahma, —

Der Krüppel: Was, — ich ha fers Vaterland gekämpft — un du hust dich derweil derheeme im Bette rimgesielt, — un du gibst mer das Gras, — (keuchend) Haar! —

Das zweite Weib: Weg! Ich erschloi dich! — Du, ich beiß der deine dreckigen Pfutn ab, — — (sie tuts) Do husts! —

Der ehrbare Alte: Sssst, — ne, do seid ock glei amo ruhig, —

nee, do sadd ock, war de dirt kimmt, — (zu den andern) Nu, ha ich do vielleicht Racht, daß der himmlische Vater no hilft? —

(Peter und Irene irren hinten übers Feld)

Der ehrbare Alte: Nu, — die warn ins gewiß Brut brengn, — nu, die sein gewiß ausgeschickt, — s sullde ju a Auto mit Brut kumm, — s is ju schun ver vierzehn Tagen agesoit wurn, —

Die andern (voller Hoffnung richten sich auf und murmeln untereinander): Brut! — hatt ihrs gehiert: Brut! — Brut! — s hats ees 'm Hanshenner agesoit, — Brut! — se brengs schun, — ei grußn Kerben breng ses schun haar, —

Das dritte Weib: S sein er zwee, a Mannsbild und a Weibsen, —

Der ehrsame Alte: Se gieht a su schien, — reen wie a Engel gieht se, —

Der besoffene Alte mit der Soldatenmütze: Das werd a richtiger Engel sein, — das, — die läßt sich grade a su gutt hingerm Strauche durchziehn wie de andern o, —

(Peter und Irene kommen näher: die Leute kriechen ihnen entgegen)

Schreie: Mir! — mir zuirscht! — Ock a klee Stickla Brut! — ock a Stickla! — Haar! —

Peter (erschrocken): Wir haben nichts, — wir hungern —

Wahnsinnige Schreie: Brut! — Brut! —

Der Mann in der Soldatenmütze (flüsternd): Mer warn se hieschmeißn, — warn mer se, — — ich mach a klee Feuerle, — und do kinn mer se assn, — (er zieht verstohlen ein Messer und schleicht hinter Peter)

Peter (wird ihn gewahr und stößt ihn zurück): Weg! — Du Vieh! —

Der Alte mit der Soldatenmütze (entschuldigend): Nu, was kan ich derfier, — mei Bauch hat halt Hunger, —

Das gebärende Weib (seufzt auf): Nee, — wenns ock doch no amo anders wirde, — wenn o glei alles zugrunde gieht, — bluß, daß ock amo das Elend ufhierte, —

Peter: Barmherziger Gott, —

Der ehrbare Alte: Sahn se ock, Herr, — das is nie a su schlimm, — die (zeigt auf die übrigen) verstiehns eben nich, —

aber s is ju schun lange geprophezeit, — s stieht ju schun ei der Bibel, — vom tausendjährigen Reich und a su, — sahn se, — das is jetzt ok blußig de Zeit, — de Ibergangszeit, — verstiehn se ock racht, — dernochert werds anders, dernochert werds besser, — dann kimmts o glei besser, dann wirds wieder gescheut.

Vierter Akt Zweite Szene

Der Kronrat. Alle Minister und Räte stehen stumm. Der König ist bleich und versonnen.

Nach einer Weile geht die Tür auf.

Ein Weib (kommt herein; sie geht auf den König zu, bleibt aber zehn Schritte vor ihm stehen und schreit): König!

Der König (aus dumpfem Brüten): Ja, —

Das Weib: König! —

Der König: Ja, — was willst du? —

Das Weib: König, — wann soll der Hunger enden?

(Der König schweigt)

Das Weib: Da! — Sieh her! — (sie greift in ihr Kleid und rollt ihm einen Schädel vor seine Füße) Das sind die Äpfel, welche heut noch wachsen; — es ist ein Wunder, daß sie überhaupt noch eins aufhebt.

Der König: Was kann ich dafür? —

(Sie tritt zurück. Der König langt nach dem Schädel und hält ihn, erschüttert wie Hamlet. — Unruhe unter den Räten. Die Tür öffnet sich und ein zweites Weib kommt herein. War die erste beinweiß, so ist diese erdgrau gekleidet)

Das zweite Weib: König! —

Der König: Ja, — noch eine? —

Das zweite Weib: König! — Wann hören die Seuchen auf? — (sie hält ihm den Arm eines Pestkranken hin)

Der König: Bin ich Gott? —

Das zweite Weib: Hilf! —

Der König: Weib, — ich kanns nicht! —

Das zweite Weib: Warum bist du denn dann noch König?! —

Da komm doch heraus und krepier mit uns andern. — Ein König, — hahaha, — der nicht helfen kann, — — wenn du über uns herrschen willst, dann tu Wunder, —

Der König: Du hast die Weisheit Fiebernder! —

(Indes kommt ein drittes Weib hereingekrochen. Hinter ihr bleibt die Tür auf und Menschen drängen nach, die alle Gänge und Ecken füllen)

Das dritte Weib (heult auf): König!

Der König: Ja! — Gebiert denn die Hölle heut hirnkranke Weiber! —

Das dritte Weib: König! — Sie haben mein Haus angezündet! — Sie haben meine Mädel totgemacht! — Meine Jungen verfaulen irgendwo! —

Der König (wirft ihr Gold hin): Da! Such dir ein Loch, wo du bleiben kannst!

Das dritte Weib (läßt das Gold achtlos hinrollen): Gib mir meine Kinder wieder!

Der König: Weib, — bin ich denn Gott? —

Das dritte Weib: Ja so, den Krieg konntest du anfangen, nun hör ihn doch auf, — ehe wir vollends verrecken, —

Der König: Ich kann nicht, —

Menschen (hereindringend, heulen auf): Frieden! — Mach Frieden! —

Der König: Wenn ichs könnte, —

Die Menge: Er kann nicht! — (Rufe) Frieden! — Waffenstillstand! — Hilf uns! Wir haltens nicht mehr aus! — Frieden! — Schlagt ihn doch tot! — (ein Arm aus der Menge gegen den König) —

Schrei: Mörder!! —

(Die Räte stehen untätig da)

Der König (legt seine Krone hin): Hier, — wers enden kann, soll sie nehmen, — (alle scheuen zurück)

Der König: Hier! — (er bietet sie hin. Murmeln. — Da schiebt er die Krone weit von sich und wendet sich um, als wollte er gehen)

(Peter tritt vor und nimmt sie auf)

Der König: Wie? — Du willst? —

Peter: Ja, —

(Die Menge drängt wieder heran)

Der König: Ich bin froh, daß du's wagst! — Weil ich sonst noch daran erwürgt wäre! — Aber du machst mich wieder lebendig. — (er will gehen)

Die Weiber (krallen sich gegen ihn): Halt! — Du! — Halt ihn! —

Der König: Ich bin fertig! — Wendet euch an den! —

Das zweite Weib: Blutschuld kann nicht weitergegeben werden! — Blutschuld steht ewig am Mann! —

Der König: Was wollt ihr noch?

Stimmen aus der Menge: Wir wollen ihn richten! — Bindet ihn! — Fest! — (alles stürzt sich auf ihn)

Der König (wendet sich noch einmal an Peter): Du, ich danke dirs doch! — Und wenn sie mich auch erschlagen! — Und wenn sie mich auch zu Tode quälen! — Aber du hast mich vor mir selbst wieder rein gemacht! — (er wird fortgezerrt. An der Tür, durch welche vorhin die Weiber kamen, bleibt er stehen und verlangt gegen die tobende Menge noch einmal Gehör. Nach und nach wird es ruhig)

Der König: Du, noch ein Wort! — Ich möchte es gerne wissen, denn vielleicht werde ichs noch einmal brauchen, — vielleicht werde ich noch einmal Königsmut zu beweisen haben, — wie wagst du's? —

Peter: Aus Liebe! —

Der König: Liebe? — Das ist gut! — Das halte vor dich wie einen Schild, wenn dein Verstand oder deine Räte dir etwas Abscheuliches raten, — Du! — Hüte dich vor Räten! — Mir zersprang dieser Schild! — Denn ich war zu schwach, —

Ein Weib (aus der Menge): Schafft doch das Großmaul endlich fort! — (Sie schleifen ihn vollends hinaus)

Dritte Szene

Der Tumult legt sich allmählich; die Räte drängen nach vorn, neues Volk strömt herein.

Peter: — Ja, ich will es versuchen, — aber gebt euch noch keinen törichten Hoffnungen hin, — wenn wir auch um Frieden bitten, —

Rufe: Ja! — Frieden! — Schafft Frieden! —

Peter: — weiß ich doch noch nicht, —

Rufe: Frieden! — Frieden! —

Ein alter Mann: Herr, schaff uns nur Frieden, mehr brauchen wir nicht, —

Peter: Ja, Vater, — die Magazine sollen geöffnet werden, — man wird euch Brot geben.

(Freudige Zurufe.)

Peter: Die heimkehrenden Truppen — (Jubel. Die Menge drängt nach vorn, um Peter die Hände zu küssen. Viele weinen vor Freude. Tücher in der Luft. Frauen heben ihre Kinder hoch. Plötzlich bringt man Zweige heran und wirft sie ihm zu. Der Estrich ist bald von Laubwerk und Rosen bedeckt)

Vierte Szene

Allmählich verläuft sich die Menge. —

Der Narr (kommt mit einer großen Zackenkrone aus Goldpapier, die er Peter überreicht): Da, — Bruder, — ich will euch nur eure Krone bringen! —

(Peter schrickt auf und nimmt ihm mechanisch die papierne Krone ab. Der Narr entfernt sich grinsend und mit seiner Schellenkappe klingelnd)

Sechste Szene

Peter spielt mit der Papierkrone in seiner Hand, als Weiber und Volk wieder hereinkommen und den alten König bringen.

Peter: Was wollt ihr?

Rufe: Richten! — Gericht! —

Ein Arbeiter in blauer Bluse: Diesen Schmarotzer richten! —

Der Ankläger (tritt vor): Ich klage diesen Menschen des Mordes an, — der Unzucht, — der Völlerei, — des Diebstahls, — der Unterschlagung, — des Meineids, — der —

Peter: Genug! Genug! — (zum König) Ihr habt gehört! — Antwortet! — (Der König sieht ihn nur stumm an) Widerlegt ihn! — Sprecht! —

Der König: Ich habe — nein! — nichts! — (und verstummt wieder)

Der Ankläger: Wir fordern seinen Hals!

Peter: Nach welchem Spruche?

Der Ankläger: Es heißt: Auge um Auge; Zahn um Zahn! —

(Der König lächelt geringschätzig)

Peter (starrt vor sich hin; plötzlich fährt er auf): Geht! — alle, — geht! — ich habe mit ihm allein zu reden!

(Man räumt den Saal.)

Peter (steht vor ihm): Was soll ich tun?

Der König: Das müßt ihr am besten wissen.

Peter: Nein, — ich kann dich doch nicht wegen alberner Jugendtorheiten hinrichten lassen!

Der König: Ja, — das war es, — alberne Jugendtorheiten, — aber ich büße für das, was ich verschuldete —

Peter: Und du kannst das?

(Der König zuckt die Achseln)

Peter: Und wenn ich dich nun verurteile?

Der König: Du mußt auch einmal Rechenschaft ablegen — für alles, —

Peter: Für alles? —

Der König: O, sie haben mir jeden Bissen nachgezählt, — und jedes Wort aufgeschrieben, —

Peter: Und —?

Der König: Ja —

Peter: O Gott, — wenn — wenn —

(Der König zuckt wieder die Achseln)

Siebente Szene

Ein Bote (stürzt atemlos herein): Sie lehnen ab —

Peter (erschrickt, dann): Was — habt — — ihr —

Der Bote: Wir haben alles versucht, — wir haben Räumung angeboten, — Verzicht auf Poitou und Angoulême, — Entschädigungen, —

Peter: Und — was —

Der Bote: Der Lordkanzler verlangte euern Kopf — und fünfzig andre, —

Peter: — Und — fünf — zig — — andre —

Minister, Hauptleute, Räte (herein): Sie stürmen das Schloß, — es muß durchgesickert sein — — —

DAS NEUE DRAMA UND DIE BÜHNE

Von Oskar Walzel

Die drei Kriegsdramen „Hans im Schnakenloch" von René Schickele, „Seeschlacht" von Reinhard Goering und „Ein Geschlecht" von Fritz von Unruh bedeuten drei durchaus verschiedene Stufen jüngster deutscher Dramatik. „Hans im Schnakenloch" hält noch fest an der Gestalt, die von Ibsen und Hauptmann den Auseinandersetzungen zwischen Mann und Weib gegeben worden war. Symbolisch ist zwar, was sich hier zwischen einem Elsässer französischer Abkunft und einer Deutschen abspielt, und mehr als das Seelische einzelner, besonders gearteter Menschen wird geboten. Schickele fühlt sich hinein in die Seele des elsässer Franzosen, der sich zu Deutschland bekennt und schließlich doch dem französischen Heere anschließt. Ein völkerpsychologisches Problem also. Allein seine bühnengemäße Formung bleibt in der unmittelbaren Nähe der sogenannten Wirklichkeit. Wer das Stück aufzuführen hat (seine Darstellung scheint ja noch immer nicht gestattet zu sein), braucht keine wesentlich anderen Mittel aufzuwenden als die üblichen der naturalistischen Bühne.

Goering und Unruh rücken nicht bloß durch den Vers ihre Dramen ab von der Wirklichkeit. Der Vers an sich könnte weit nähere Verwandtschaft mit dem Alltag zulassen.

Es gibt kaum einen kurzsichtigern Einwand gegen Goerings Matrosenstück als den Vorwurf, daß Matrosen nicht so sprechen, also auch anders fühlen. Wohl fahren die sieben Matrosen im Panzerturm eines Kriegschiffs zur Schlacht. Deutlich genug ist zu erkennen, daß es die Schlacht am Skagerrak ist. Aber trotz Kanonenschüssen, Klingelzeichen und Gasmasken ist alles emporgehoben über die Schicht wirklichen Erlebens. Kunst läutert ein grauenhaftes Geschehnis, um nur das Echtmenschliche heraustönen zu lassen.

„Ein Geschlecht" ist ausdrücklich an kein Zeitkostüm gebunden. Der Bezug zur unmittelbaren Gegenwart ist mit Händen zu greifen. Allein Unruh schiebt mit fühlbarer und erfolgreicher Kraft sein Werk von unsern nächsten Erlebnissen weg, um es ins Allgemeinere emporzutragen. Er dringt noch in eine höhere Schicht als Goering. Die Matrosen der „Seeschlacht" sind weit

mehr wie Typen angelegt als die deutschen und französischen Elsässer und die Franzosen des „Hans im Schnakenloch". Die Gestalten Unruhs sind überhaupt nur noch Symbole menschlichen Verhaltens in dem Zusammenhang der Familie und zu den Aufgaben der Gesellschaft. So weit Symbolik sich dem Allegorischen nähern kann, ohne in die begriffliche Starrheit der Allegorie zu verfallen, geht Unruhs Hauptgestalt, die Mutter. Überlebensgroß ist sie gezeichnet und über das Maß des einzelnen Menschen ragt mindestens der älteste Sohn, vielleicht auch die Tochter hinaus. Künstlerisch reiner wird der Sturm der Gefühle, der diese Herzen durchtost, weil sie aus dem engen Umkreis bloß persönlicher Seelenvorgänge heraustreten und im Bewußtsein des Miterlebens die mächtigeren Züge ganzer Menschengruppen annehmen. In Unruhs Tragödie der Mutterschaft ringt das Mütterliche mit den Kindern und ringt sich durch zu rechter Erfühlung seiner eigentlichen Kraft.

Weit muß zurückgegangen werden in der Geschichte des Dramas, sollen verwandt gedachte übermenschlich große Gestalten angetroffen werden. Kaum Goethes „Faust", und eher der zweite als der erste Teil, rückt so weit ab von den Lebensvorgängen des einzelnen Menschen. Schiller blieb sein Lebtag der Einzelpersönlichkeit näher. Ebenso der französische Klassizismus. Selbst Shakespeare benötigt zur künstlerischen Rechtfertigung seiner Menschen nicht der Annahme, daß sie mehr als Menschen, daß sie Stufen und Gruppen der Menschheit, Träger von Gefühlen und Wünschen ganzer Menschheitsschichten sind.

Wie soll heute die Bühne schon der Aufgabe gerecht werden, solche Gestalten halbwegs glaubhaft darzustellen?

Die Bühne kann überhaupt nur sehr schwer Schritt halten mit der weit eiligern Dichtkunst. Ihre Werkzeuge sind viel zu umständlich und viel zu zahlreich, als daß sie sich im Handumdrehen umstellen und neuen Zwecken dienstbar machen ließen. Sie hat vor allem stets einem ältern Besitzstand von Dramen gerecht zu werden, der sich mit Händen und Füßen gegen das Neue wehrt und in der Mehrzahl der Zuschauer mit Recht und mit Unrecht einen starken Rückhalt findet.

Schon auf den Höhen des deutschen Klassizismus läßt sich beobachten, um wieviel die Bühne den Schöpfungen der Dicht-

kunst nachhinkt. Die deutschen Schauspieler waren während des achtzehnten Jahrhunderts groß geworden durch die Überwindung des deutschen Alexandriners und durch die Steigerung der Fähigkeit, ungebundener Rede zu künstlerischem Ausdruck zu verhelfen. Prosa drängte auch diesmal die Bühne zu reicher Ausgestaltung der kleinen und kleinsten, zuweilen sogar der kleinlichsten Linien. Der große Zug wurde aufgegeben. Und als die Versdramen des deutschen Klassizismus an die Pforte klopften, fanden sie keinen Einlaß, weil Schauspieler und Maschinist an eine grundverschiedene Arbeit gewöhnt waren. Schiller mußte seinem „Don Carlos" ein vorläufiges Prosagewand umwerfen, um ihm den Zutritt zu erleichtern. Als er dann den „Wallenstein" durchzusetzen hatte, bekam man von der Bühne Schillersche Verse zu hören, die kaum noch Verse waren. Eine der stärksten Mächte deutscher Bühne, ein gefeierter Schauspieler und zugleich ein allmächtiger Bühnenleiter, Iffland, verzichtete, auch wenn er Schillers späte Menschen zu spielen hatte, nicht auf die liebe Gewohnheit, ein „O Himmel!" oder Änliches in die beschwingten Wortfolgen Schillers einzufügen. Goethe mußte im Gegensatz zu solchem Gebaren schwer sich mühen, um seinen Weimarer Schauspielern gerechtere Behandlung des Verses einzuprägen.

Auch heute ist die Iffländerei im Sprechen der Verse nicht völlig überwunden. Behandeln immer noch viele den Vers, als ob sie sich schämten, etwas so Veraltetes auf die Bühne tragen zu müssen, so fehlt es auch nicht gänzlich an Versuchen, der strengen Versabfolge Worte eigener Prägung einzufügen. Irre ich oder treibt einer der größten Darsteller der Gegenwart als Mephisto im zweiten Teil ein ähnliches Spiel mit Goethes Wortkunst?

Allein die Hemmnisse, die neuen Versuchen wie der „Seeschlacht" oder dem „Geschlecht" heute auf der Bühne entgegenstehen, liegen noch an ganz anderer Stelle. Nicht der Schauspieler, der noch immer an den Naturalismus gewöhnt ist, sondern der Spielleiter und der Maschinist, die ihre Kunst noch völlig naturalistisch nehmen, stehen im Wege.

Der deutsche Naturalismus war, soweit er sich in größerm Umfang durchsetzte, wesentlich Bühnennaturalismus. Dem Bühnenmaler und dem Maschinisten stellte er in einem Zeitalter möglichster Annäherung an die Wirklichkeit ungewöhnlich vielfache

und dankbare Aufgaben. Die Scheinwelt der Bretter sollte ohne Rest in eine wirkliche Welt umgesetzt werden. Vorbereitet war der Umsturz durch die Meininger Bühne und ihr Streben nach Echtheit geschichtlicher Bühnengestaltung. Der Naturalismus gab Geschichtliches fast ganz auf und benötigte vor allem die Alltagsräume der Gegenwart und des Mittelstands, zuweilen auch der Arbeiter und Kleinbauern. Eine Unzahl von Gegenständen täglichen Gebrauchs, die bis dahin kaum andeutungsweise auf der Bühne erschienen waren, zählte fortan zu stehenden Mitteln der Einrichtung. War es für Innenräume nur nötig, die Griffe der sogenannten Raumkünstler anzuwenden und ihr Handwerkzeug zu übernehmen, so führte auf dem Gebiet landschaftlicher Szenenbilder das Bedürfnis nach möglichster Echtheit zu sinnreichen Erfindungen, die wirkliche Felsen, Bäume, Rasenflächen nicht bloß vortäuschten, sondern denkbarst genau nachbildeten.

Dem neuen Rahmen der Vorgänge mußte sich natürlich das Spiel anpassen. Dem Schauspieler wurde zur selbstverständlichen Gewohnheit, Worte und Gebärden sorgsam vor aller Stilisierung zu bewahren. Unbedingt gewann dadurch die notwendige Selbstverständlichkeit aller schauspielerischen Darstellung. Verloren aber ging im Schauspieler wie im Zuschauer das Gefühl für rechte Stilisierung überhaupt. Bald galt alle Stilisierung für geschraubte Unnatur. Sie wurde es auch zum großen Teil.

All das fiel überdies wie dem naturalistischen Gegenwartsdrama auch jeder andern Form dramatischer Gestaltung zu. Shakespeare, ja Schiller oder Hebbel wurden nicht anders eingerahmt und gespielt. Sogar die Oper und natürlich auch Richard Wagner, der selbst schon und durchaus nicht immer zu seinem Vorteil die Echtheit der Bühneneinrichtung für seine wirklichkeitsfernen mythischen Vorgänge angestrebt hatte, wurden den Bühnengesetzen des Naturalismus unterworfen.

Eine traurige Rolle fiel den Auftritten zu, die im Sinn alter Bühnenvereinbarung den Darsteller mit den Zuhörern in engern Zusammenhang brachten als mit seinen Genossen auf der Bühne. Glanzarien, die von Anfang an bestimmt waren, von der Stelle vor dem Souffleurkasten in den Zuschauerraum hineingesungen zu werden, wurden folgerichtig naturalistisch in den Hintergrund der Bühne verlegt und ihr Sänger blieb mitten im Gewühl der

andern Darsteller. Im ersten Aufzug der „Hugenotten" saß Raoul de Nangis mit den andern Edelleuten an einer langen Tafel; er erhob sich von seinem Stuhl und sang von seinem Platze aus, als wollte er eine Bierrede halten.

Ein verwandtes Schicksal wurde den Bühnenreden zuteil, die beiseite oder für sich zu sprechen sind. Hebbel, und unter seinen Menschen besonders Golo, fuhren schlecht, dank der Schablone naturalistischer Darstellungsmittel.

Allerdings bestehen seit langem Gegenbewegungen. Shakespeare bewährte sich früh als unverträglich mit den letzten Wünschen der naturalistischen Wirklichkeitsbühne. Vereinfachung der Bühnenausstattung wurde von verschiedenen Seiten zuerst für Shakespeare und dann auch für andere, verwandte Dramatik mit vielem Erfolg erstrebt. Am mannigfachsten suchte Max Reinhardt die Aufgabe zu lösen. Er ließ etwa „Hamlet" fast nur noch zwischen Samtvorhängen spielen. Sein wirksamstes Mittel aber, die Bühne von der Wirklichkeitsforderung zu entlasten, war und ist — Verdunklung der Bühne. Dies Mittel wäre wirklich unvergleichlich, wenn nur das Drama nicht für das Schauhaus und für Zuschauer sich zu betätigen hätte. Heißt es nicht, die Axt an die Wurzel aller Bühnenkunst legen, wenn vor Dunkelheit auf der Bühne fast nichts zu sehen ist, wie dies mitunter bei Reinhardt und fast immer bei seinen Nachahmern der Fall ist?

So bleibt nur der eine Ausweg, der Bühnendarstellung neuen Geist einzublasen, so wie jüngste Dichter neuen Geist der Dichtung leihen wollen. Grundsätzlich muß mit der Ansicht gebrochen werden, daß auf das Treffen irgend etwas ankomme. Die Ausdruckskunst schafft sich einen neuen Wortausdruck. Die Bühne muß, wenn sie ihr gerecht werden will, ebenso neue Ausdrucksmöglichkeiten suchen, muß mindestens auf die gewohnten liebgewordenen Bräuche naturalistischer Darstellung verzichten.

Es ist wirklich nicht nötig, für die Darstellung der „Seeschlacht" einen Sachverständigen, einen Seeoffizier, heranzuziehen. Er könnte etwa feststellen, daß aus dem Geschütz eines Panzerturms nicht so rasch hintereinander Schüsse abgegeben werden können, wie Goering es (S. 96) verlangt, und fordern, daß die Zahl der Schüsse vermindert werde. Nur daß dann die sieben

Matrosen ganz zweck- und sinnlos zugrunde gehen und ohne das Bewußtsein, auch erfolgreich mitgetan zu haben. Ohne Zweifel kann in Wirklichkeit etwas so Sinn- und Zweckloses geschehen. Es geschieht aber nicht in Goerings Stück. Dieses Stück wirkte nur vernichtend, wenn das grausige Ende bloß nach erfolglosem Heldentum käme, während tatsächlich das Gegenteil gemeint ist.

So bleibe denn die Spielleitung möglichst der Wirklichkeit fern, wenn sie die „Seeschlacht" zu betreuen hat. Und noch ferner, wenn ein „Geschlecht" darzustellen ist.

Schon die Zeitlosigkeit, die von Unruh für das Stück gefordert wird, sollte den Versuch verbieten, es ins Gewand der Gegenwart zu hüllen. Oder soll es schon Losgelöstheit von der Gegenwart heißen, wenn die Mutter und ihre Kinder barfuß auftreten? Es war einst ein guter Einfall, das Trikot zu beseitigen und unbekleidet zu lassen, was unbekleidet bleiben darf. Allein auch das ist längst zur Schablone geworden. Das Barfußlaufen auf der Bühne scheint nachgerade für viele Spielleiter die ultima ratio der Bühnenwirkung zu werden. Aber ist es nicht auch noch ein Überbleibsel naturalistischer Kunst?

„Hamlet" wurde von Shakespeare im Gewand seiner eigenen Zeit aufgeführt. Es ist gewiß ein künstlerischer Gedanke, dem Stück jetzt ein fast zeitloses Gewand zu geben. Aber die Zeitlosigkeit der Gewänder, die etwa von Fritz Schumacher dem neuen Dresdner „Hamlet" (er ist jetzt auch schon etwas alt geworden!) geliehen wurde, hat mit der Zeitlosigkeit nichts zu tun, die für „Ein Geschlecht" taugt.

Dieses Drama, das — bühnentechnisch gesprochen — an Requisiten etwa einen Führerstab benötigt, dann den Mantel, dessen rotes Tuch die Sonne bleichen soll, stilgerecht zu inszenieren, muß einem Maler von verwandter künstlerischer Richtung anvertraut werden. Es ist eine unbescheidene Zumutung, von einem bildenden Künstler, der aus einer ganz andern Welt kommt, zu verlangen, daß er den übermenschlichen Maßen des „Geschlechts" gerecht werde. Mit wie einfachen und zweckdienlichen Mitteln Stücke von verwandter Haltung der Bühne angepaßt werden können, bewies vor kurzem die Dresdner Aufführung von Oskar Kokoschkas „Brennendem Dornbusch". Kokoschka der Maler stellte sich in den Dienst Kokoschkas des Dramatikers. Etwas

Geschlossenes und Einheitliches kam zustande. Noch für die Groteske „Hiob" fand Kokoschka mühelos die wirklichkeitsfernen Bühnenmittel, die hier allein am Platze sind. Freilich stieß er auf Zuschauer, die weder wußten, was eine Groteske ist, noch begriffen, daß eine Groteske in einem Badezimmer spielen darf, dessen Badewanne, ebenso wie andere übliche Einrichtungen eines Badezimmers, einfach an die Wand gemalt war. Man war entrüstet, ein Badezimmer vorgesetzt zu erhalten. Aber vielleicht hätte ein Badezimmer mit richtiger Badewanne, doch ohne die andern Bestandteile, versöhnend auf die Entrüsteten gewirkt.

Den Zuschauer anzuleiten zu einer Bühnenkunst, die eine verwandte, von der Wirklichkeit losgelöste künstlerische Sprache spricht wie die Dramen Goerings und Unruhs, vertraue man das Bühnenbild Künstlern, die aus eigener Kraft zu gleicher Überwindung der Wirklichkeit gelangt sind. Spiel und Rede werden sich dann dem neuen Rahmen leichter anpassen. Hat doch auch der naturalistische Rahmen einst dem Schauspieler sein künstlerisches Gesetz fühlbar gemacht.

TABULA RASA

Von Albert Ehrenstein

Der König

Schwergeschütze, Minenwerfer krachten, Maschingewehre, Handgranaten tobten, gewehrbehangene Grünschnäbel unter Sturmhauben belästigten mit ihrer Schußsprache die Stadt. Unter solchen Höllengeräuschen rüstete Berlin, der deutsche Geist, zu einer Uraufführung: zur Einführung des politischen Mordes in Deutschland. Nur wer die Augen nieder chlägt, vermag von dieser neuen Blut-Schande abzusehen. Die letzte Schmach, brutalste, feigst Ermordung Waffenloser, zu Boden Geschlagener, geschah, ein kriegsverrohtes Volksgemenge ward an hilflosen Gefangenen zum Pöbel.

Im roten Licht dieser Greuel verblaßt, was Dichter diesem hoffnungslos verwilderten Volk an Ewigkeitsfetzen hinwarfen.

Björnstjerne Björnson, ein strammer, braver Kerl, ein radikaler Bürger, liberaler Republ kaner, rechnete in einem tüchtigen Stück *„Der König"* mit der Monarch e ab. Das Lessingtheater nahm sich dieser Abrechnung post festum an, selbstlos sich unfreiwillig richtend — denn jeder Theaterdirektor ist für das Königtum, den abendfüllenden Absolutismus der Fehlbesetzungen.

Björnsons König weiß um sein Unzeitgemäßes. Er wird von Freunden mehr als konstitutionell aufgeklärt, aber er hört die Gerichtsstimme der Zeit nur mit einem Ohr, hellhörig wird er erst an und über einem egoistischen Erlebnis. Den König Buddha trieb die Vergänglichkeit des Erdensohnes auf

den heiligen Weg, dem fürstlichen Don Juan Björnsons sagte eine reizende Lehrerin, die Tochter eines verfolgten Republikaners: „Ich verachte Sie." Worauf der König sofort links einschwenkt, um Hand in Hand mit dem Mädchen aus dem Volke das Volkskönigtum zu gründen. Oder wie Björnson sagt: „Das zauberumfangene Königtum hat in seiner Tiergestalt bei Nacht Taten der Leidenschaft vollführt und bei Tag geschlafen . . . nun kommt die erwachsene Völkerbraut und erlöst es."

Aber die Mesalliance nützt nichts. Der Zeitgeist erklärt unerbittlich: „Die mißhandelte Menscheit erhebt sich gegen das Königtum, wenn es sühnen will — gerade dann! Seine Schuld durch Jahrtausende ist zu groß. Das Schicksal ist unbeugsam." Von Björnson in den Achtzigerjahren vorweggenommene Filmeinfälle treiben den König in den Tod. Vorher bekommt er einen gewaltigen letzten Akt, in dem er über Heer und Klerus, Bürokratie und Bürgerfett das Richtschwert schwingt. Brav, mannhaft und schneidig. Es fällt das tapfere Wort: „Das Christentum soll sich mit dem Königtum befassen; und kann es ihm die Lüge nicht austreiben, ohne es zu töten — wohlan, so töte man es!"

Der König spricht vor dem Selbstmord bittere Sprüche gegen die Beugsamkeit der Bürgerrücken, gegen die Kniebeuge des Altars vor dem Thron, gegen die Ordensjagd und die Herrschaft der Heeresgewalt . . . aber sein Darsteller (namens Kurt Götz) spielte den Prinzen Karl Heinrich aus Altheidelberg, irgend eine unmännliche Mischung aus Husar und Oberkellner . . . spielte Sudermann und nicht Björnson, den strengen Bekenner. Wo Götz gut schien, wehte Bassermanns Schatten durchs Haus . . . und wurde kopiert . . . Entsetzlich die von der kollegialen Berliner Kritik kraß überschätzte Dillettantin Dagny Servaes. In keiner Weise von Björnson provoziert, machte sie aus der Lehrerin Clara Ernst eine jüdische Religionslehrerin. Gut einzig (in einer schwierigen Rolle) Charlotte Schulz und der feine, jederzeit zu edelmüdem Absterben bereite Theodor Loos. —

Der Revolutionsesser.

Was den bravourösen Schriftsteller Carl Sternheim anlangt und seinen brillanten Hamsterschwank *„Tabula rasa"*, so ist zuzugeben, daß er ein ausgezeichneter Künstler, perfekter Dramatiker, messerscharfer Satiriker ist, aber keineswegs ein Dichter. Sternheim ist ein Rezept. Sternheim oder die Macht des Willens, Novellen, beziehungsweise Komödien zu schreiben. Chronisch! Ein famoser Hühneraugenoperateur, beißend aufrichtiger Denuntius aller fremden Hamsterseelen. Aber Anklage ist nur gestattet, wenn sie in Selbstanklage mündet. Zerrspiegelfabrikanten liebe ich nicht . . . ich schätze diese Vorzugsschüler, bewundere emsiger Dramenautomaten, exakte Anatomenarbeit, ihren bühnenhaften Fleiß und ihr Reklamegenie. Wenn ein künftiger Molière den Sternheim bearbeiten wird, dürften sicherlich dabei ewige Werke entstehen, wo jetzt nur schriller Neubau ist, vor kaltem Glanz verwitternd.

In „Tabula rasa" war gute Verwendung für Sternheims nationalökonomische Sprache, die ein Mann der Wissenschaft, ein Privatgelehrter, mit dem Bankkonto gezeugt zu haben scheint. In diesem meisterlich harten Stück

werden eher sozialdemokratische denn soziale Probleme angebohrt, aber der Zahn wird nicht gezogen, sondern nur die Quadratwurzel, als welche der nackte, egoistische Mensch, der Magen eines Intriganten, präsentiert wird. Ein Arbeiter, der den berlinischen Namen Ständer abträgt, stiftet Arbeitsstörung, Fabriksverwirrung, um sein Höchstgehalt zu retten, eine Beamtenpension zu ergattern: die materielle Freiheit und Unabhängigkeit. Dieszwecks werden Vertreter verschiedener Sozialistensekten aneinandergekollert, seichtes Volksbildungswesen aufs Lustigste in dem Monistenapostel und Sexualaufklärer Bölsche persifliert. Ein Arbeiter wird vorgezeigt, der ein Ausbeuter und Sklavinnenhalter ist, ein Kleinbürger und Spießarbeiter, einer von jenen, die das Fremdwort Revolution mit Lohnbewegung ins Deutsche übersetzen und dann Halt machen mitten im Aufbruch. Ich möchte diesen Typ den Revolutionsesser nennen. Nur dürfte er ganz besonders auch außerhalb der Arbeiterschaft zu finden sein. Meinetwegen unter Literaten. Es ließen sich beispielsweise Revolutionsesser denken, die, schwerkrank zweifelsohne oder durch Krankheiten ihrer Frauen und ungeborenen Kinder verhindert, im neutralen Ausland durchhalten, im Geiste aufs revolutionärste in Deutschland lebend, körperlich hingegen an bevorzugtere Triften gefesselt. Es ließen sich radikale Millionäre denken, die, kaum auf Sternen heimisch, eher sich auf der Erde auskennend, ihren angeblich eigenen Tendenzen nicht die höchst nötige Unterstützung angedeihen lassen. Auch Parallelen zur Rentenhysterie etlicher Arbeiter in „Tabula rasa" ließen sich in so einem von dem rigorosen Ethiker Sternheim noch zu schreibenden Literatenstück anbringen. Es könnte etwa den weiten Weg, den rasenden Vormarsch eines Tragikers schildern, der die ersten Aufführungen seiner Werke bezahlen mußte, späterhin aber sich bezahlt machte, Auflagen hamsternd, Höchstbeteiligungen sich sichernd, an Kontraktkunde jeden Verleger leichtlich besiegend . . . egoistisch nie daran denkend, diese eminenten Fähigkeiten in den Finanzdienst einer Schriftstellerschutzmannschaft zu stellen.

Gespielt ward „Tabula rasa" zur Freude der Bürger; Arbeitern scheint die Gewissenspredigt und Instruktionsstunde im „Kleinen Theater" nicht erschwinglich zu sein. Nette Darstellung, ohne Tempo — vielleicht auch kann man mathematische Formeln, Logarithmen schwer schnell sprechen. Oder wollte Sternheim, dieser Dante des bürgerlichen Heldenlebens, seine Arbeiterhölle temperiert? Sie ist mittlerweile blutig heiß geworden!

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Die halsstarrig naturalistische Beschränkung des Theaters hatte aus einer Kunstgattung von unbegrenzter Dynamik eine einseitig auf das nachrechenbare Kräftespiel bezogene Angelegenheit gemacht. Das ergab eine Atmosphäre, die sich im Erklärlichen genügte und in höchstmöglicher Ausbildung des verstandesmäßigen Aufnahmeapparates ihre ganze Leistung erschöpfte. Freilich stand — wie stets so auch damals —, was tiefer Dichterisches war, im Reiche seiner eigenen Freiheiten. Und eben die wirklichen Dichter, die es aus dem Blut und dem Schicksal heraus sind, bewahrten noch in oberflächlicherer Epoche

einen Fundus von vorurteilslos über kunstdogmatische Schranken schweifender Schöpfergesinnung und ließen die zaubermächtige Tradition einer allbereiten Dramatik nicht ausgehen. Dorther stammt, was damals am fessellosesten das Theater als eine eigenmächtige Welt der Phantasie erhalten wollte: beschwingtes Fabulieren in den luftigen Bezirken wunderhafter Traumerfüllung. Und solche Märchendichtung bestätigte zuerst wieder der Bühne ihre Souveränität, Übersinnliches, Vieldimensionales, Gaukelndes und Lockendes aus Jenseitszirkeln zu seinem eigenen Leben zu erwecken.

Carl Hauptmann, in dem der Poet als der entrückte Seher in ursprünglicher Reinheit und unmittelbarer Inbrunst seiner Berufung der Generation zu einem vorbildlichen Meister geschenkt ward, schuf Dramen, die so sicher vom hinter der Tatsachenerde strömenden Elementaren wissen und in menschlicher wie künstlerischer Freiheit die glühende Fülle seiner inneren Gesichte liebevoll beschwören. Da leitet durch das Labyrinth der Visionen der Stern der gütigen Gewißheit, und das Vernichtende wie das E lösende hat sein vom schlichtesten Liebesherzen bestätigtes Symbol. Kayßlers Volksbühne versuchte sich an Carl Hauptmanns *„altem Märchen von den armseligen Besenbindern"*, das Zartes und Derbes, Ergriffenheiten und Humore, Trotziges und Demütiges, Barockes und Kirchenschlichtes in einem Gleichnis von melodischer Innigkeit eint. Einer für die durchschnittlichen Augen bösen und verfehmten Niederung ist das unvergängliche Mirakel der Sehnsucht entrungen, denn Diebsnot und schmerzliche Verwahrlosung konnten den Seelen nichts antun, die der himmelwärts leitenden Musik ihrer Glückshoffnung bis in den Tod getreu blieben. Die holdgleitende Verschlungenheit dieser Lyrik, die Groteskes und Tragisches, Rasendes und Gelindes in einen traulich-absonderlichen Reigen komponiert, war am schönsten vorhanden in dem von der Regie taktvoll beherrschten Szenenablauf und in dem von Karl Jakob Hirsch geschaffenen Bildhaften der Aufführung. Vor allem fehlte der Darstellung das Schlesische, das als Sprach- und Gefühlspotenz doch der Dichtung milde Sonne bleibt. Und dann war das Ganze nicht genug in die Sphäre des Ahnungsvollen und Geheimnishaften entrückt, hatte alles noch zu sehr im Greifbaren der Bretter, statt im zerstäubenden Schimmer einer himmlischen Gaukelei, seine Heimat. Guido Herzfeld gab dem alten Raschke wenn auch kein schlesisches, so doch ein zureichend menschliches Format und mehr plastische als sprachliche Einprägsamkeit. Lucie Mannheims Rapunzel kam aus den echtesten Volksgründen, hatte etwas entzückend Naturhaftes, Unverdorbenes, Kulissenfernes. Den Johannes Habundus Eduard Rothausers umklang Romantik, ohne daß dem bizarren Taschenspielertum, das die Figur so köstlich beim Dichter besitzt, restlos genügt war. Hertha Wolff und Hans Felix machten die jungen Raschkes zu wirksam menschenwahren Physiognomien, Julius Sachs und Harry Berber den Amtssekretär und den Polizist zu wirksamen Belustigungen, wobei sie manchmal Komik zu sehr fabrizierten. Die Befähigung einer freier erlebten Bühnenkunst, grade den überraschenden Eröffnungen ungebundner Märchendichtung überallhin folgen zu können, war bei gutem Willen nicht ausgeschöpft.

Märchenhaft in einem anderen Betracht ist die Welt der Dichtungen Frank Wedekinds. Da langt der stets verkannte, enttäuschte, gehetzte Trieb aus zweifelhafter Bürgerkonstellation nach ewig unerreichbar hängenden Gärten, und das Leiden an verqueren Lügenzonen flüchtet sich in die fabelhaften Moralitäten einer vor dem Gewissen bestehenden Nacktheit. Er wollte märchenhafte Selbstverständlichkeit alles Erotischen auf diese Welt herniederbeten und um jeden Preis die Ängste überwältigen, in die die erzwungene Verleugnung unsrer wertvollsten Unersättlichkeit und die sündhafte Resignation im bewußt Unzulänglichen, Kompromißlichen, Bescheidenen uns peitscht. Einen Teil dieser Herkulesarbeit um hoffnungslos verschütteten Unband stellt das Schauspiel *„Musik"* dar, wie es in genialem Schlag auf Schlag die Stationen eines Kreuzwegs, den Männersatzung über die Freiheit des Mädchenleibes verhängt, blitzhaft beleuchtet. Hier wird mit dem grellen, vor nichts zurückschreckenden Fanatismus, der in unsrer Seelenabstumpfung für solche Propaganda nötig ist, der Kampf geführt gegen die stiere Qual, daß weibliche Sinne der bösen Hörigkeit vor geschütztem Mannesegoismus verfallen. Diese Schicksalstragödie einer Musikschülerin, wo Musik immer wieder nur einer der sichren Zutreiber vogelfreimachenden Herrentums bleibt, hat wie kaum eine andre für Heutige spürbare Wucht, nämlich Wucht, die mit heutigen Mitteln erzeugt ist: indem die banale Lächerlichkeit der kleinen Alltagskalamitäten verzerrend sich in die unerbittlichste Tragik flicht, wird das Gewicht des zu ertragenden Leids bis zur menschenmöglichen Schwere an Einsamkeit und Hilflosigkeit gesteigert. Das Theater in der Königgrätzer Straße stiftete diesem auffetzenden J'accuse eine Aufführung, die von allen hiesigen Wedekindabenden am schneidigsten das rapide Tempo des Wedekindstiles traf. Hastige Kasperle des schäbigen Lebensgolgathas, an ihrer unterirdischen echolosen Qual schluckend, im Wundkrampf nutzlos um sich fuchtelnd, in leerer Behaglichkeit ihre Selbstbeschwichtigung abschnurrend oder, mit zugeschnürter Kehle vom brutalen Dasein sinnlos kaputt gemacht, in den Abraum purzelnd: jeder auf denselben Momentrhythmus eingestellt! Die Orska paßte so mit automatenhafter Lust- und Leidäußerung in das Puppenspiel, und die blöde Gefangenheit der Sinne Klara Hühnerwadels gestaltete sie zu einer dumpfen Käfigirre von packender Vehemenz. Köstlich schaukelte sich Hartau auf dem Geplätscher einer qualligen Nonchalance, nur daß er vielleicht zu triftig um seine Bonhomie wußte. Auch der Lindekuh Ferdinand von Altens hatte eine Lächerlichkeit mehr von der Art der Biederschwänke als jene infernalische, die eine Kreuzigung bedeutet. Den rechten Oberflächenton brachte für die Frau Musiklehrer die Schauspielerin Jenny Marba auf, und eine vollkommen umrißscharfe Type war die Gefängniswärterin Frieda Richards.

Schließlich muß für ein dramatisches Gericht über die Entfeßlung der Bestie der Rahmen der bloß spiegelnden Tatsachentechnik durchbrochen, muß bis in die Höhlen der vulkanischen Urtriebe hinab gegraben werden. Unruhs Mysterienspiel *„Ein Geschlecht"* scheint von solchem Willen auszugehn, aber dort zu landen, wo megaphonisches Bardentum oder Schillersches Pathos-

schwelgen wütet. Er schafft zwar den Raum, in dem die elementarsten Leidenschaften und Dränge sich zu ihrem schrankenlosen Impuls bekennen müssen, aber er baut zuletzt diesen Raum doch nur zu einer besseren Oratorienhalle des Gegenwartshistorischen aus. Die Getragenheit seiner Diktion schwillt ins Bombastische, und die ganze Radikalität gipfelt letzten Endes in einem sozusagen fortgeschrittenen Ewigkeitspatriotismus. Welche Förderung für die Reinlichkeit des neuen Stilwillens darf man sich versprechen von einem Unding an Lärmhaftigkeit, wo das Laute schließlich sich selber überschreit und der Wille, der sich darin entladen soll, ein kunstschwacher und seines Weges nicht grade sichrer Eintagswille ist? Dabei wühlt das Werk zuerst ganz achtbare Schätze aus dem Chaos der Süchte und Passionen empor und läßt den Rausch der Instinkte zur überlebensgroßen Orgie geilen, die dann mit einem Mal schwach wird und sich fruchtlos, allzu langsam, bis zu einem mäßigen Endemblem quält. Am stachelndsten ist noch die Entzündung der Seelen, wenn alle Wunden der Kreatürlichkeit offenliegen, die Glieder desselben Geschlechts zuckend gegeneinander gieren, nach einander in Wollust lechzen und sich in ihre gemeinsame große, große Einsamkeit betten! Die letzte Erkenntnis aber sickert matt heraus, und die Hoffnung ins Jenseits dieses Wahns hinüber hat keine so eherne Pforte wie der Weg, der zuerst durch Wüstes stürmte. In der Aufführung der Kammerspiele wurde das Stück fast nur deklamiert, ihm eine besondere Infernosphäre zu wölben, daß das vom Dichter nicht bewältigte Antikische durch die Darstellung geleistet worden wäre, war nicht erstrebt. Des Abends hoher Gehalt war hauptsächlich Rosa Bertens, aus der blutrot die Flamme schlug in tiefste Weltendunkelheiten. Bei ihr wurde das Metrische makellos ins Menschlicherlebte mit einer klassischen Selbstversändlichkeit aufgenommen. An dessen Glut entbrannte sich das töchterliche Gestirn: Maria Ljeiko, in Linie und Ausdruck von wehender Herbheit. Sonst erging sich Fanfarenlust im Auf und Nieder des erprobten Nachdruckes im Akzentuieren und verließ sich ganz darauf, daß des Dichters Schuld an dem Schwulste auch ein Mehr aus dem Konto der Mimen wohl noch auf seine Rechnung übernehmen könnte.

Aber auch das dramatische Gericht über Probleme der Gegenwart, nicht unter überirdischen Aspekten, sondern auf dem bodenständigen Forum selbst abgehalten, ist aus antinaturalistisch eingestellter Kunst durchaus nicht ausgeschaltet. Vielmehr besitzt nun erst wieder das wahrhaft politische Manifest in Dramenform die gründlichere Erhärtung — weil bis in den politischen Instinkt hinein —, und die robustere Stoßkraft — weil mit den elementaren Gluten der Temperamente — angetrieben. Als ein überlegenes Beispiel dieser in Deutschland bislang so vernachlässigten, nicht gekonnten Spezies — nicht gekonnt, weil sie Idee und Leidenschaft verlangt und beides hierzulande unerstellbar blieb — kann Sternheims Schauspiel *„Tabula rasa"* gelten. Es entblößt den deutschen Typ „Sozialdemokrat" und damit den Kasus Deutschland überhaupt. Es demaskiert den deutschen Opponenten als den durch Opposition gewinnenden Bourgeois. Sternheim zeigt den Sozi, der der Antiproletarier ist, aber mit den Phrasen des Proletarierfanges den Schwindel so lange

dirigiert, bis er für seine Person sich unzerstörbare Unabhängigkeit sicherte. Er zeigt den ganzen Handel mit den scharfen Thesen, an deren konsequente Befolgung keiner von den Wortführern mehr glaubt, ja, vor deren eventueller Verwirklichung ihnen angst und bange wird. Zeigt die Ausbeutung, die sich der sozialen Vorspiegelungen zu glänzenderem Erfolge bedient; zeigt Revolutionäre, die wirklich Revolutionäres verabscheuen, die schon so innig selber mit Kapitalistischem liiert sind, daß der ruhige und geschützte Fortbestand der ihnen günstigen Verhältnisse diesen Fischern im Trüben höchste Notwendigkeit dünkt. Er zeigt, wie auch furiosere Genossen für die Drahtzieher des Betriebes nur geschickt verwandte Erpressungsmittel zu ihren eigensüchtigen Zwecken abgeben, womit je nach Bedarf die Situation verschärft oder entspannt wird. Er zeigt, wie das Problem Deutschland im Sinne einer effektiven revolutionären Erhebung, im Sinne einer opferwillig endgültigen, unbedingten Befreiung, ewig zweifelhaft bleibt. Er schrieb also eine Brandmarkung von intensivster Aktualität, die aufreizt durch mit kalter Genialität die nötigen operativen Schnitte blitzschnell ausführenden Geist, die bis zum Exzeß Nerven erregt, daß sie unter jedem andern Himmelsstrich bei gleichen aktuellen Umständen Stürme der Teilnahme, des Für oder Wider, entfesselt hätte. Und ihre Uraufführung im „Kleinen Theater" wurde am Tage des Liebknechtbegräbnisses hingenommen wie jede andere literarische Neuheit mit ein bißchen Gezisch und überwiegendem, doch unfanatischem Applaus und schließlich üblich gemessenem Auseinandergehn. Zum Teil mag freilich auch die Aufführung schuld gewesen sein, die vom fetzenden Elan Sternheimscher Florettkunst wenig besaß und das Tempo nicht genug draufgängerisch nahm. Hermann Vallentin gab dabei dem Hauptmatador des Gefechts außer einer höchst passend zeitgemäßen Maske die rechten grellen Lichter und auch Lupu Pick setzte alle Humore seiner Rolle in die sprühendste Zündkraft um. Desgleichen spickte Abel den arrivierten Schippel mit entzückenden Lokaltönen. Aber Rudolf Klein-Rhoden nahm den Agitatorischen in eine falsche Zucht und irgendwie stimmte auch die Komik der Damen Zimmermann und Torning nicht zu der europäischen, unbehaglichen, tödlichen Schwankhaftigkeit Sternheimschen Durchschauens. (Denn das mündet bei den Einsamkeiten des faktisch Illusionslosen, wo nicht ein zaghaftester Optimismus oder Selbstbetrug mehr als Stütze benötigt wird). Davon abgesehen, erschütterte die Schauspielerin Torning durch Aussehen und mancherlei spaßig Gesprochenes. Gustav Rodegg hätte die Figur eines zahmen sozialistischen Intellektuellen noch mit deutlicheren Konturen umreißen müssen.

MÜNCHNER THEATER *Von Alfred Neuman*

Die Stadt ging mit Lieblosigkeit durch ihren November und sagte verbissen — noch von den Blutjahren her —, mit der Faust zum Norden hin, mißtrauisch: Revolution. Ihre florentinischen Profile ließen es bei dem kalten Abstand von der roten Fahne, vermieden klüglich den lauten Gegensatz und vergaßen vornehm und schnell den Nachfahrn ihrer königlichen Schöpfer.

Ihre Hoftheater radierten die Krone aus und tauften sich und den Spielplan um. Die andern Bühnen gruben eifrig in dem zensurfreien Boden. Das feierliche Prinzregententheater wird nicht von Reinhardt gekauft, sondern von der neuen Leitung der Nationaltheater für tägliche Vorstellungen und vornehmlich für das klassische Schauspiel übernommen. Geplanter Aufklang ist ein festlicher *„Sommernachtstraum"*. Die Stadt — immer noch weich und mit Geste auf den Kissen ihrer Epitheta — hat einen großen und harten Schauspieler: Steinrück. Als er neulich den *Marquis von Keith* spielte, erfüllte seine grimmige Eleganz und die Wucht des Nackens und der geborstenen Stimme den unerhörten Sinn des Anti-Bourgeois. Die gequälte Skrupellosigkeit in den kleinen Winkeln der Armbewegung und der zeratmeten Moralität war so Empörung, daß der Dichter Wedekind wie von ungefähr in diesen November einzumünden schien. Doch man ahnte: das Echo des hinkenden Marquis schrillte über den Feenpalast hinaus und suchte unsentimental nach dem Beweis des Größeren. Steinrück fand und spielte den *„Hanibal"* des Christian Dietrich Grabbe.

Hier konnte er an seinen und des Genies Schroffen sehr hoch klimmen. Er stemmte sich in die Szenen hinein, die mit schweren Steinwürfen, fast bindungslos, ein großes Schicksal umhallten. Hannibal ad portas — Hannibal ad mortem. Eine Kurve, schwer von Blut und jungem Gleichnis. Ein Werk, gewaltig und ausgleitend wie der Kopf des Grabbe: die Stirn zu mächtig und das Kinn zurückgestoßen, an den Hals gedrängt. Steinrück spielte mit dem großen Rhythmus seiner Illusionslosigkeit. Verquollen und muskulös brüllte er gegen die fettleibige Gemeinheit seiner Stadt. Als es soweit ist, daß ihn Italien hinauskreißt wie eine wütende Mutter, wühlte er, ausgegossen, Kopf und Wort in den Boden. „Nichts bleibt mir von dir, die ich mitreißen möchte übers Meer!" Das ist der Augenblick des Gipfels. Man wird dessen nicht froh. Das Stück, monoman in der Furcht vor dem Gefühl, zerhackt sich die Größe in dämonische Parzellen der Ironie. Kein Pathos wird ausgetragen und das Leid nicht zu Ende geweint. Schon springt der Aphorismus um die Tragik und findet den Standpunkt, der lächerlich macht. Denn des über den toten Hannibal byzanthinisch gebreiteten Purpurmantels Lage wird — letzthin und abschließend — um eines Faltenwurfes willen korrigiert. — Das Werk bedingte personales und dekoratives Massenaufgebot. Unter den Männern ragte selbstverständlich und mit nervig umrissener Psyche der ausgezeichnete Kurt Stieler hervor, den gewonnen zu haben noch die vorrevolutionäre Leitung ehrt. Er spielte den seltsamen Neger Turnu, an Hanibal durch die leisen Rufe der prophetischen Seele und die Schlankheit der geopferten Bewegung gebunden. — Die Massen wohl schwankten noch etwas und die nicht viel beteiligten Frauen versagten sehr; aber die Bilder waren schön. Denn Emil Pirchan, der jetzt für die künstlerische Ausgestaltung verantwortlich ist, wußte mit begabter Prägnanz das Fehlende an gesprochener Illusion szenisch aufzurollen: mit klugem Abstand vom Technischen und andeutenden Stoffen. —

Die Kammerspiele schlossen wieder den Kreis gegen das Bürgerliche und gaben jüngst Wedekinds *„Tod und Teufel"*, früher „Totentanz" geheißen.

Die späten und schwachen Szenen wurden vor wenigen Jahren in einer geschlossenen Aufführung gespielt. Jetzt war die ethisch gereizte Atmosphäre des öffentlichen Hauses öffentlich, und Casti Piani — auch er ein Marquis — dozierte in solennem Vortrag seine nicht unrentable Theorie über die Physis der Sinnenlust und die Psyche des Liebesmarktes im allgemeinen und seines Bordells im besonderen. Zu ehren ist die mutige Gebärde, mit der Wedekind, der unerbittliche Moralist, die Feigenblätter durch die Luft schwenkt. Aber die Elastizität seines Armes in den fünf bleibenden Stücken ist positiver und aus menschlicheren Muskeln. Casti Piani scheint sehr ausgetrocknet, trotz der Würgefähigkeit seiner Finger, und die Potenz seiner Worte pulst nur im Wort oder in der Erinnerung. Warum auch beschränkt er sich nicht auf die Negation des Philisters und seinen hochgestapelten Widerstand? Die Synthese von Byron und Zuhälter ist umso peinlicher, als man nicht weiß, wie weit sein Rückgrat nur noch mit Weltschmerz geladen ist. — Die Aufführung interessierte vor allem durch die Malchus der Frau Tilly Wedekind. Die fast hysterische Überwindung der bürgerlichen Seele wurde mit so viel Entsagung und Anruf manifestiert, daß jene rot werden sollten, die bei dem „Heiraten Sie mich!" lachten. — Arnold Marlé spielte den Casti Piani zuerst vorzüglich: mit der professoralen Würde, die das Empirische dem Kahlköpfigen gibt. Dann reizte die Nähe des Revolvers zu Temperamenten, die wohl dem behenden Schauspieler, weniger dem Stück entsprachen.

Am selben Abend wurde *„Der Schlachtenlenker"* gespielt, Bernard Shaws liebenswerte Heldenverehrung. Marlés Bonaparte war menschlich genug, dem Spötter Grund zum Spott zu lassen. Vergnüglich auch, daß er schon nach Lodi die Arme nicht anders kreuzte wie auf St. Helena. — Die graziöse Sybille Binder war ohne Mühe die Dame. —

Die Schauspielerin Annemarie Seidel ist das eindringlichste Talent nicht nur der Kammerspiele, sondern der Münchener Bühnen überhaupt. Um ihr die Möglichkeiten zu geben, die die inbrünstige Erhebung ihrer Gestalten verdient, wurde Strindbergs *„Schwanenweiß"* neu einstudiert. Sie kämpfte gegen das morose Geflecht der seelischen und metallenen Gitter, die in diesem Stück vor der Sonne liegen. Im zweiten Akt, als die menschliche Bitternis zwischen ihr und dem Prinzen den Gegensatz von Liebe und blonden Haaren schuf und schon wieder nichts als Liebe, rang sie sich an ihren Worten in eine qualvolle und glückhafte Höhe. Gegen die Amadis-Technik des Schlusses setzte sie nur nonnenhafte Gläubigkeit. — Die Schwierigkeit der Prinzendarstellung gründet sich nicht zum wenigsten auf die äußerliche Nachbarschaft von Hübschheit und Kitsch. Hans Carl Müller war sogar noch mit grauen Haaren schön.

Die Kammerspiele besitzen einen Schauspieler von ganz starker und lauter Jugend, der mit blonden Gesten aus der etwas stilisierten Windstille schießt und Vitalität hat. Er heißt Erwin Faber. Auf die Freudigkeit seines Tones hob sich die geglückteste Aufführung der Spielzeit: *„Die Tage des Lebens"* von Leonid Andrejew. Das Wunderbare des russischen Gefühls — sorglos hinpendelnd und durchaus nicht abgeschlossen, Ja und Nein,

Liebe, Prostitution — und doch Liebe — und doch Prostitution, irgend ein Tag nur oder zwei Tage, Studenten, Moskau, Sperlingsberge, Geld und kein Geld, Ja und Nein — das Wunderbare drängte in eine Stimmung hinein, daß jeder schon den Osten begriff und für zwei Stunden, glücklich, mit Gogols Augen sah. Wir staunten über Sybille Binder, wie sie, ihre Augen, ihre zaghaften Arme das kleine russische Mädchen spielten. Welches Übermaß von Güte! Denn sie liebt nicht nur den Studenten, sondern auch und immer — aus williger Pflicht — die Mutter, die sie verkuppelt. Nicht etwa, daß der Geliebte sie in der letzten Szene erschießt oder ersticht oder erwürgt. O nein. Weil er betrunken war, schlug er, halb weinend schon, vielen Krach. Dann sang man wieder. Morgen wird es nicht anders sein. — Herr Kalser freute sich seiner Rolle und spielte — im letzten Akt vor allem —, aufgestachelt durch Fabers vibrierende Lebenslust, mit auseinandergerissener Schwermut.

Im Schauspielhaus *„Schloß Zeitvorbei"* von Max Halbe. Dieser Mann hat in überwundener Zeit ein Stück geschrieben, das „Jugend" heißt. Jetzt dichtet er viele und volle Jamben zu einer dramatischen Legende und beweist sein Alter. Meister Grünewald (warum nur diesen heiligen Namen?), Held und Gefäß seiner Gedanken, kämpft — weimarisch überglänzt — gegen das Alter; an der Zeit und dem Menschlichen vorbei. Er hat das Jugend-Elixier und weiß nicht viel weniger als sein Dichter die Senilität seiner Symbolik von Anfang an. Wenn alle Jugend in eine Phiole geht und dem Jungen durch tausende Verse hindurch die Wage halten will, dann nützt auch nicht des Alternden endliche Niederlage. Das Prinzip des späten Griechentums ist letztgültig desavouiert, und die milde Sonne Weimars fällt bis zu Halbe kaum mehr in spöttischem Winkel. Die riesengroßen Schatten der faustischen Gestalten, deren jede hinter diesen blassen Umrissen hochwächst, ducken beschämend ins Marionettenhafte. An Goethe und Halbe ist nur der letzte, halb gesprochene Endlaut gleich. — Gespielt wurde mit bröckelndem Pathos. Die Langeweile selbst gähnte —

Das Ergebnis von drei Revolutionsmonaten: die große Jugend wurde unter der Last von achtzig Jahren emporgehoben und Christian Dietrich warb — einsam — für uns.